

anxoa
85-B
24008



GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ÉTRANGERS



PARIS

H. LAUNETTE ÉDITEUR

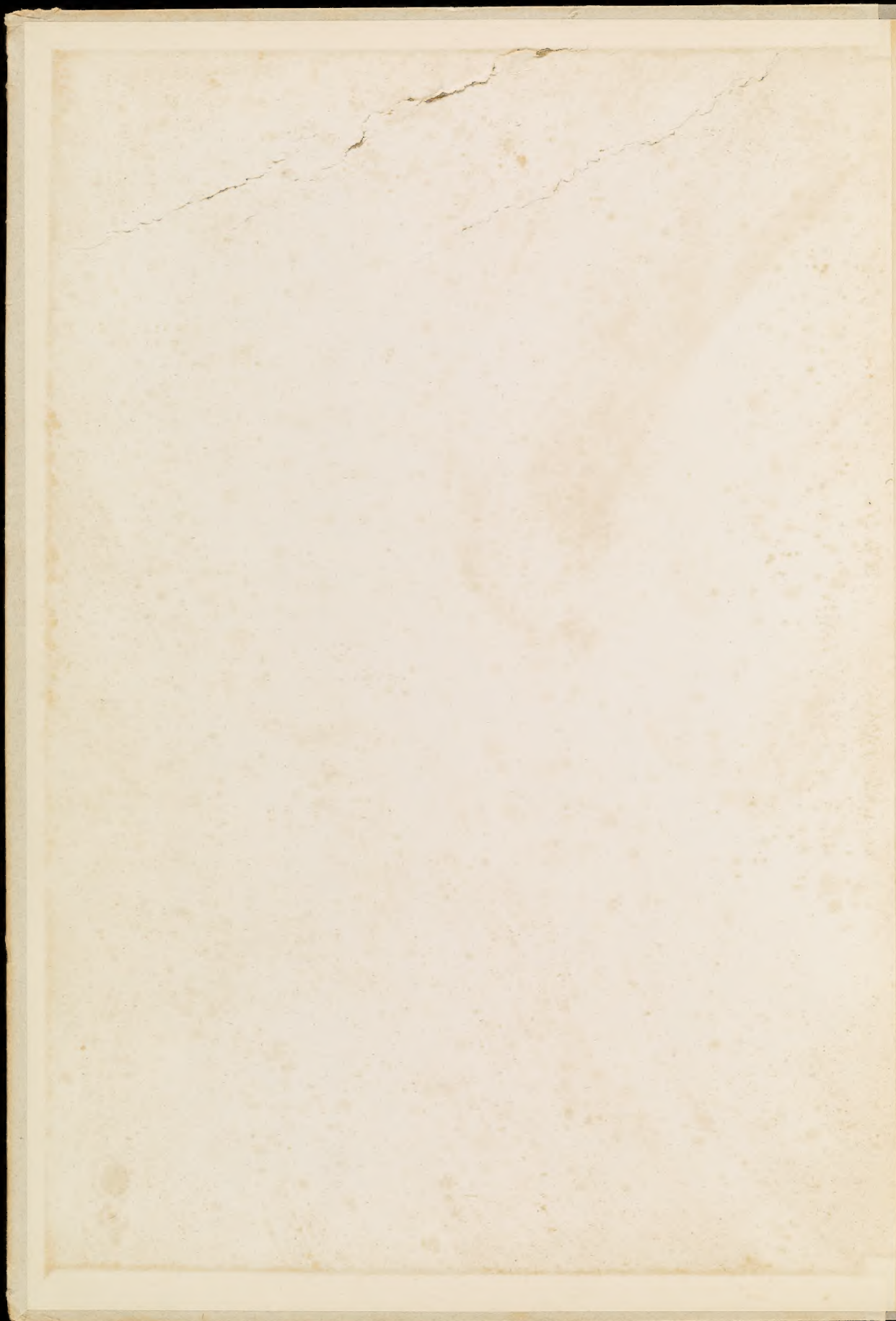
Librairie Artistique

22 Rue de Valenciennes 22 Paris

GOUPIL & C^{ie} ÉDITEURS

Paris - 8 Rue Chateaub.

19, Boulevard Montmartre, 22, Place de l'Opéra



309/26

50,-

GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ÉTRANGERS



GRANDS PEINTRES

FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

— OUVRAGE D'ART

Publié avec le concours artistique des Maîtres

TEXTE

PAR LES PRINCIPAUX CRITIQUES D'ART



PARIS

H. LAUNETTE & C^{ie}, ÉDITEURS

LIBRAIRIE ARTISTIQUE
197, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

GOUPIL & C^{ie}, ÉDITEURS

9, RUE CHAPTAL
19, BD MONTMARTRE — 2, PLACE DE L'OPÉRA

M DCCC LXXXVI



TABLE DES PHOTOGRAVURES

DU TOME SECOND

PAUL BAUDRY

| | | |
|------------------------|--|-----|
| En-tête. | <i>La Vague.</i> | 193 |
| Lettre ornée. | <i>Muse</i> | 193 |
| Fantaisie. | <i>La Danse</i> | 200 |
| Planche hors texte. | <i>Portrait de M^{me} X.</i> | 201 |
| Cul-de-lampe | <i>L'Enlèvement de Psyché</i> | 208 |

J.-J. HENNER

| | | |
|------------------------|--|-----|
| En-tête. | <i>Femme couchée</i> | 209 |
| Lettre ornée. | <i>Étude de Femme</i> | 209 |
| Fantaisie. | <i>A la Fontaine</i> | 216 |
| Planche hors texte. | <i>La Religieuse.</i> | 217 |
| Cul-de-lampe | <i>Tête de saint Jean-Baptiste</i> | 224 |

HUBERT HERKOMER

| | | |
|------------------------|--|-----|
| En-tête. | <i>Rentrée des champs.</i> | 225 |
| Lettre ornée. | <i>Étude</i> | 225 |
| Fantaisie. | <i>Pèlerinage.</i> | 232 |
| Planche hors texte. | <i>Les Invalides anglais à la chapelle</i> | 233 |
| Cul-de-lampe | <i>Vieillard assis</i> | 240 |

LOUIS KNAUS

| | | |
|------------------------|---|-----|
| En-tête. | <i>Scène de Cabaret</i> | 241 |
| Lettre ornée. | <i>Étude d'Enfant</i> | 241 |
| Fantaisie | <i>L'Enterrement</i> | 248 |
| Planche hors texte. | <i>L'Héritier de la ferme</i> | 249 |
| Cul-de-lampe | <i>Une bonne histoire</i> | 256 |

LÉON BONNAT

| | | |
|------------------------|---|-----|
| En-tête. | <i>Une Rue au Caire</i> | 257 |
| Lettre ornée. | <i>Portrait de Bonnat, par lui-même</i> | 257 |
| Fantaisie. | <i>Barbier turc</i> | 264 |
| Planche hors texte. | <i>Martyre de saint Denis</i> | 265 |
| Cul-de-lampe | <i>Portraits de M^{mes} Dreyfus</i> | 272 |

ALMA-TADEMA

| | | |
|------------------------|--------------------------------|-----|
| En-tête. | <i>Jardin romain</i> | 273 |
| Lettre ornée. | <i>Le Modèle.</i> | 273 |
| Fantaisie. | <i>La Vestale.</i> | 280 |
| Planche hors texte. | <i>L'Escalier</i> | 281 |
| Cul-de-lampe | <i>Bacchus.</i> | 288 |

TABLE DES PHOTOGRAVURES

E. MEISSONIER

| | | |
|-----------------------------|-------------------------------|-----|
| En-tête. | 1814 | 289 |
| Lettre ornée. | Cavalier Louis XIII | 289 |
| Fantaisie. | L'Amateur de guitare. | 296 |
| Planche hors texte. | Innocent et malin | 297 |
| Cul-de-lampe | Polichinelle assis | 304 |

GUSTAVE BOULANGER

| | | |
|-----------------------------|--|-----|
| En-tête. | Atrium du palais pompéien du prince Napoléon | 305 |
| Lettre ornée. | Panneau décoratif | 305 |
| Fantaisie. | Le Bain. | 312 |
| Planche hors texte. | La Guerre. | 313 |
| Cul-de-lampe | Cavalier arabe | 320 |

PUVIS DE CHAVANNES

| | | |
|-----------------------------|--|-----|
| En-tête. | Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses | 321 |
| Lettre ornée. | Femmes au bord de la mer | 321 |
| Fantaisie. | Ludus pro Patria (Fragment). | 328 |
| Planche hors texte. | L'Automne. | 329 |
| Cul-de-lampe | La Décollation de saint Jean-Baptiste | 336 |

ROSA BONHEUR

| | | |
|-----------------------------|---------------------------------|-----|
| En-tête. | Pâturage | 337 |
| Lettre ornée. | Char. | 337 |
| Fantaisie. | Moutons | 344 |
| Planche hors texte. | Cerfs dans la neige. | 345 |
| Cul-de-lampe | Bruyères des Pyrénées | 352 |

RAIMOND DE MADRAZO

| | | |
|-----------------------------|-----------------------------|-----|
| En-tête. | Sortie de bal | 353 |
| Lettre ornée. | Étude de Pierrette. | 353 |
| Fantaisie. | Soubrette | 360 |
| Planche hors texte. | Pierrette | 361 |
| Cul-de-lampe | La Réussite | 368 |

JOHN-EVERETT MILLAIS

| | | |
|-----------------------------|-----------------------------------|-----|
| En-tête. | Le Joueur de fifre. | 369 |
| Lettre ornée. | Le Huguenot. | 369 |
| Fantaisie. | Portrait de Jeune Fille | 376 |
| Planche hors texte. | Le Coucou. | 377 |
| Cul-de-lampe | Paysage. | 384 |



TOME SECOND

| | Pages. |
|------------------------------|-------------------------|
| PAUL BAUDRY | CHARLES EPHRUSSI . 193 |
| J.-J. HENNER | H. DEVILLERS . . . 209 |
| H. HERKOMER. | HENRI DEMESSE . . . 225 |
| LOUIS KNAUS. | ALFRED DE LOSTALOT. 241 |
| LÉON BONNAT | SAINT-JUIRS 257 |
| ALMA-TADÉMA | HELEN ZIMMERN . . . 273 |
| E. MEISSONIER. | E. MONTROSIER . . . 289 |
| GUSTAVE BOULANGER. | H. LAVOIX 305 |
| PUVIS DE CHAVANNES | E. MONTROSIER . . . 321 |
| ROSA BONHEUR | E. MONTROSIER . . . 337 |
| RAIMOND DE MADRAZO. | E. MONTROSIER . . . 353 |
| J.-EVERETT MILLAIS | HELEN ZIMMERN . . . 369 |



ACHEVE D'IMPRIMER

TOUR

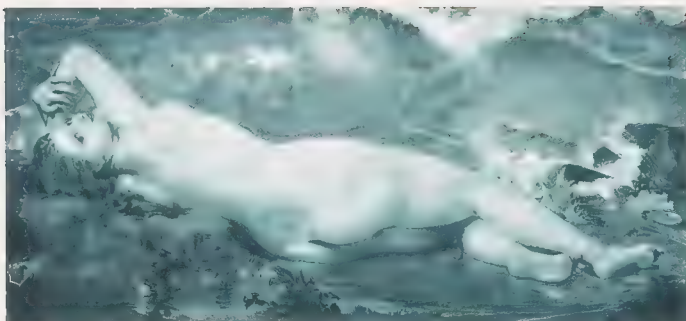
H. LAUNETTE & C^{ie}, ÉDITEURS

le 1^{er} Juin 1886

PAR

CL. MOTTEROZ





PAUL BAUDRY



S'il est une œuvre qui restera comme le monument initial et complet de la peinture décorative dans sa rénovation au XIX^e siècle, c'est bien l'ensemble du foyer de l'Opéra par Paul Baudry.

Rien d'aussi magnifiquement génial n'avait été conçu depuis les quelques grandes pages de la Renaissance.

Inutile de décrire ces cinq cents mètres carrés que l'artiste avait à vivifier, dans une même apothéose de l'idéal, avec les symboles plastiques de l'âme humaine les plus purs en même temps que les plus anciennement connus. Dominée par la déesse du lieu, la *Musique*, c'est-à-dire par la *Mélodie* et l'*Harmonie* enlacées montant vers l'Empyrée, diaphanes, et plus légères sans ailes que la *Gloire* qui déploie les siennes et que la *Poésie* sur Pégase, la race humaine se déroule personnifiée dans sa civilisation par les dieux et les héros de la mythologie. D'un côté, le

Génie hellénique autour d'Homère glorifié; de l'autre, le Parnasse ou Apollon Musagète, sa cour et les génies de la musique moderne à la source de l'Hippocrène. Puis, *Melpomène* fatale et la rieuse *Thalie*, chacune en son cadre de comparses obligés. Plus bas, la *Musique guerrière*, *Orphée* dans l'*Adès* et *Orphée déchiré* par les *Ménades*, *Saül* et *David*, *Marsyas*, *Salomé*, le



Jugement de Pâris, les *Bergers* de *Théocrite*, les *Corybantes* autour du berceau de *Jupiter*, *sainte Cécile*. Enfin, les *Muses* moins *Polymnie* qui se retrouve rêvant à l'écart dans le *Parnasse*; et dix médaillons, par groupes de trois génies, pour les instruments de musique de chaque race, depuis le sistre égyptien jusqu'au tambour français.

On a dit l'étonnante puissance de conception de tout cet ensemble, l'érudition savante et ra-jeunie, l'évocation si française et si attique à la fois de l'immortelle légende. Rappelons - en l'extraordinaire aisance

décorative qui n'a d'égale que celle des fresques de la Renaissance dans les palais de Venise. La palette de Baudry, qui s'était déjà affirmée si limpide, si hardie et si riante, se clarifie encore ici dans cette apothéose extra-terrestre, affronte les problèmes les plus aventureux de la coloration sans ombre et les résout à force de témérité et de séductions savantes. Le rouge violent, le bleu franc, le vert pur, le jaune, le noir même se marient en une harmonie imprévue et parfaite, sans trous, heurts ni disparates, la clarté ne nuisant jamais à la force, et jamais la force à la clarté.

Sans préjudice de ses autres pages moins sublimes et moins écrasantes, ce sera là l'œuvre maîtresse de Baudry comme ce fut la révélation intime et absolue de son génie. Et quel domaine mieux fait pour lui? Fils français des naturalistes de la Renaissance, il s'enivre des côtés nobles et élégants de la nature, des silhouettes voluptueusement pliées aux plus audacieux raccourcis, surtout dans les belles perspectives plafonnantes. Il voit en longueur et en svelte, il aime les extrémités délicates, non avec l'exagération maniérée du Primitice et des maîtres de l'école de Fontainebleau, mais en fixant



d'un œil alerte et sûr, dans leurs lignes essentielles, les correspondances des mouvements qui s'enlacent et se contrebalancent, s'opposent et s'appellent en exubérantes arabesques. A côté de cette idéalisation des sensualités plastiques, et de sa pénétration du mystérieux dans les types de femmes et d'adolescents, éclate sa rénovation de l'optique décorative. Aussi vite que sa science se débarrassa de la rhétorique des nus officiels, et cela dès son envoi de Rome, *la Vestale*, pour arriver à donner plus tard en de magistrales démonstrations les lois nouvelles de l'ordonnance des groupes, aussi rapidement son pinceau se dégagait des empâtements et de la palette chargée, chère aux romantiques, et arriva à la plus radieuse transparence que puisse

donner l'huile, aux carnations lumineuses jusqu'au diaphane sans tomber dans l'affadissement du siècle dernier, aux ombres réduites à leur moindre expression sans que le modèle s'en trouve affaibli, bref à l'éblouissante technique de la *Glorification de la Loi* et de la *Vision de saint Hubert*.



Cette *Zénobie*, qui valut au jeune artiste de vingt et un ans son prix de Rome, et qu'on voit à l'école des Beaux-Arts, ne tranche-t-elle pas déjà sur les toiles voisines, ses concurrentes, par un précoce essai de pleine clarté?

A Rome, le premier engouement de Baudry fut le Caravage avec ses brutalités et ses opacités. Bientôt ses yeux se baignèrent dans le ciel de Naples; Parme fut son chemin de Damas, et Venise enfin cristallisa ses instincts encore tâtonnants et le révéla à lui-même.

Désormais acquis aux élégances et à la lumière, Baudry devait de même ne faire qu'une infidélité à son riant Olympe rajeuni, pour tenter le drame. Exposé au Salon de 1862, son *Marat* est une sobre et saisissante page d'histoire où tout l'effet a été cherché dans cette indication du récit de Michelet, l'attitude

« pétrifiée » de Charlotte Corday, de la femme devant le sang qui la glace.

Nous avons commencé cette étude par les décorations de l'Opéra. Baudry avait préludé à cet ensemble colossal par d'importantes compositions du même genre. Ce sont, en 1855, pour le salon de M. Achille Fould, douze groupes de trois génies portant les attributs des douze grands dieux

et formant comme un collier, souple de lignes et de couleur riante, dont les agrafes sont deux notes en camaïeu, Diane et Vénus. Puis, exposées à côté de son *Marat*, les réductions des deux dessus de portes pour l'hôtel de la comtesse de Nadaillac, à Passy : *Cybèle* et *Amphitrite*, d'un dessin si svelte en sa recherche, d'une tonalité si rare et si lumineuse. Encore, pour l'hôtel du duc de Galliera, les cinq villes d'Italie, on ne peut plus ingénieusement conçues dans leur figure historique, mais où l'artiste sacrifia les charmes et les ressources du ton local et la richesse généreuse de la palette aux exigences d'un même ensemble décoratif imposé. Enfin et surtout, les Baudry de l'Opéra se pressentirent dans les peintures du délicieux hôtel de M^{me} de Païva aux Champs-Élysées : l'Aurore, Apollon, Vesper et Hécate y figuraient les quatre phases du jour; dans les voussures des intermèdes mythologiques du style le plus pur et le plus grand, développant et illustrant ces quatre phases; l'ensemble, d'une haute et puissante inspiration, formant une idéale et vibrante échappée en jaune, violet, orangé et bleu, adoucie par l'azur de l'air et les teintes secondaires de génies porteurs d'attributs, et allant se soutenir vers les voussures dans une calme et solide tonalité architecturale.

Et, dès 1864, pressentant, grâce à d'amicales indiscretions, qu'il serait chargé de décorer ce foyer du nouvel Opéra, Baudry avait cru de son devoir



d'aller faire comme une retraite à la source même du grand art décoratif, à Rome. Là, redevenu écolier volontaire de la villa Médicis, il se familiarisa pour la première fois avec Michel-Ange en exécutant onze grandes copies d'après lui, non sans renouer toutefois avec son maître le Corrège dont il redonne la *Danaé* et dont il s'inspire, mais en maître lui-même, pour sa *Diane*

surprise, cette Diane aux carnations si chaudes et si légères, chassant l'Amour qui s'envole presque impondérable.

Les peintures de l'Opéra furent interrompues par la guerre. Baudry fit simplement son devoir comme son frère Ambroise et comme tant d'autres, et en revenant achever son œuvre, il ne put s'empêcher d'y graver, comme un millésime patriotique, dans le papyrus que froisse la muse de l'Éloquence, Calliope, ce vers de douleur et d'espérance emprunté à Virgile :

Opassi graviora! dabit deus his quoque finem.

Notre artiste employa ensuite les vacances forcées que lui faisait la Commune à des voyages où il peignit quelques portraits d'amis. Avec les copies des sept cartons de Raphaël au Kensington Museum,

ce furent là les seules œuvres qu'il se permit pendant ces huit années de maturité féconde que lui prit cette reclusion dans les combles de l'Opéra et que les 140,000 francs reçus ne dédommagèrent guère que des frais matériels.

Aussi dès 1874, après cette œuvre, la plus chère et la plus faite de



sacrifices, Baudry, le plus glorieux, mais le moins riche des artistes de France, demande à de nouveaux portraits le pain quotidien.

Les portraits de Baudry compteront parmi les plus beaux de l'école moderne. Ici, plus de point de vue décoratif ou même de morceau pour le seul plaisir des yeux, ni accessoires, ni colorations audacieuses, tout juste la physionomie humaine en son milieu immédiat. Dans la grande tradition, l'esthétique de l'artiste est celle des Holbein, des Clouet et des Italiens les plus profonds, celle qui sacrifie les curiosités épisodiques pour laisser à l'expression sincère et unique toute sa portée. Psychologie pénétrante et patiente, facture sobre, décisive, absolue; avec cela une impersonnalité dont on ne lui a pas assez tenu compte et grâce à laquelle il s'est plié au tempérament de chacun de ses modèles, au lieu de les passer tous à la même formule subjective et monotone, telles sont les rares qualités dans la longue série des portraits de Baudry, depuis ceux du baron Jard de Panvilliers et du comte Foucher de Careil, en 1855, jusqu'à celui de M^{me} Bernstein et son fils, le dernier, pensons-nous, un morceau capital conçu comme une page d'histoire. Après l'austère et presque symbolique portrait de M. Guizot, si différent de celui dû à Paul Delaroche, et qui partagea les honneurs du Salon de 1865 avec le prince Napoléon, de Flandrin, citons rapidement : Beulé, Charles Dupin, M^{me} Brohan, Eugène Giraud, Ambroise Baudry détachant sur fond vert les fines pâleurs de sa tête mélancolique et comme un pendant à celui de M. About en bonnet de voyage, si caustique et si vil. Nous omettions,



en dette d'ami et de collaborateur, celui de M. Charles Garnier, tout à la Rembrandt, malgré la franche ossature de son type florentin du xv^e siècle. M. Badin fils, et enfin une page magistrale, d'une hardiesse qui étonna le public du Salon de 1876 et compromit un succès hautement reconquis depuis, le général comte Palikao, appuyé sur un cheval alezan, dans un paysage de champ de bataille, le type accompli de l'officier supérieur tel qu'on le rencontrait sous le second Empire. Après d'importants travaux, Baudry ajouta encore à cette merveilleuse collection : *Cricri*, petite-fille de dix-huit mois, étonnante ébauche d'artiste vive et chaude, telle que l'eût peinte Velasquez en un jour de belle humeur; la spirituelle figure du petit A...; M^{me} E..., costumée à la Rubens et traitée dans un sentiment décoratif pour un dessus de cheminée; un bambin à cheval sur une chaise longue,

an horse back, passant par tous les degrés du blond;

M. L. Goldsmidt et M. Henri Schneider,

grands dans leurs petits cadres;

M^{mes} Stern et

Singer, le

jeune Ga-

litzin et le

jeune Fould,

M^{me} Chevreux

et tant

d'autres.







Avant de parler de l'Exposition de l'Orangerie, en 1882, et des nouvelles grandes pages décoratives que Baudry y avait réunies, notons la première Exposition internationale de la rue de Sèze. On revit là, avec la *Madeleine* de 1859, d'une carnation laiteuse si exquise dans sa jeunesse terrestre, la *Vague et la Perle*, ce chef-d'œuvre salué d'une façon si éclatante à son apparition. Par une lumineuse matinée, une haute vague bleu glauque, frangée d'argent, balayant toute la toile de sa volute, vient déposer sur le sable, dans les varechs et les coquillages, une enfant sans voiles, vue de dos, mais se retournant pour nous sourire de ses yeux verts étonnés et de sa bouche coralline; fleur vivante de la mer, pétrie d'écume et de reflets, modelée par les houles. L'artiste est arrivé ici à la perfection adorable du nu féminin. Quelle incroyable délicatesse de tissus et de pulpe vierge, dans cette perle s'enlevant en lumière sur l'écrin azuré de la vague! Ni glacis, ni frottis; nulle virtuosité visible de touche, toute trace de facture et d'art a disparu pour ne laisser que la vie respirante et divine.



La *Glorification de la Loi*, au Salon de 1881, avait été accueillie, hommage inusité, par les acclamations unanimes du jury d'admission, et désignée tout de suite, sans concurrence possible, pour la médaille d'honneur, décernée alors, et pour la première fois, par le suffrage universel des artistes. Ici, comme toujours, Baudry a su rajeunir sans excentricité ni afféterie; ses huit personnages s'ordonnent à souhait, dans leur allure et leur air, non plus austères et didactiques, mais comme indulgents et traités avec une délicatesse printanière du plus pur XIX^e siècle; le piédestal se présentant d'angle, fait un accord de lignes saillantes qui donne au tout un mouvement imprévu. Les claires draperies s'enflent, se ballonnent comme pour un envollement, ou se

chiffonnent avec une aimable négligence, accusant moins les lignes du corps que le mouvement général de la figure; tout cela avec quel art personnel! Plus que jamais, les figures sont modelées en pleine clarté, sans ombres inutiles, sans faciles repoussoirs, le ton local gardant toute son harmonie; et l'harmonie totale résulte, non des concessions mutuelles des couleurs et de dégradations calculées, mais d'un assortiment heureux, où chaque teinte tient sa valeur, comme chaque fleur dans un parterre. *La Vision de saint Hubert*, décorant la cheminée de la grande salle du



château de Chantilly, est une des plus étonnantes audaces de Baudry, dont la devise semblerait être *plus ultra*. Très vivement discutée, les uns ont voulu y voir une bizarrerie savante, les autres un défi jeté aux traditions consacrées et nécessaires de la composition. On était habitué à l'éternel patron des veneurs agenouillé pieusement devant la croix miraculeuse. Ici, dans un paysage d'hiver éclairé d'un soleil sans ombres, on le retrouvait, sous les traits du duc de Chartres, tel qu'un Capétien primitif, et vêtu à la mode byzantine du temps, vu de dos, arrêté soudain dans toute la fougue d'une chasse éperdue devant le cerf blanc et lumineux, debout au sommet du paysage, levant les yeux au ciel. Et, dans un assemblage ingénieux de figures, d'animaux, d'arbres de la forêt et d'outillage de chasse, d'une sin-

gulière mais scrupuleuse archéologie, un page, sous les traits sympathiques du jeune duc d'Orléans, retient le cheval, tandis que la meute des chiens s'agite, non plus pétrifiée par la miraculeuse apparition, mais aboyant et hurlant. L'impression étrange de cette admirable composition, appropriée au cadre restreint d'un dessus de cheminée, vient aussi de sa perspective



qui, au lieu de résulter des calculs linéaires naturels, sort des tons mêmes et de leur force colorante, de la recherche raffinée de leur valeur délicatement enlevée sur des gris fins, en une harmonie limpide et brillante, à la façon des primitifs italiens, dont le *saint Hubert* rappelle, dans une gamme plus aiguë et plus complexe, les fresques paisibles et douces.

La même Exposition de 1882, que les amateurs n'ont pas oubliée, mon-

trait, comme contraste au-dessus du *saint Hubert*, et à côté d'une imposante *Phébé*, reine des nuits, le *Repas des noces de Psyché*, vaste plafond circulaire flanqué de quatre écoinçons, qui orne aujourd'hui le palais de l'heureux M. William K. Vanderbilt, de New-York; ingénieuse composition traitée avec une grâce toute grecque, mêlée d'un fin condiment d'ironie parisienne.

Baudry a extrait de cette composition son tableau, bien connu, l'*Amour et Psyché*, mais avec de notables changements personnels ou exigés par l'œuvre devenant toile de chevalet. Modèle parfait d'idéalisation moderne des symboles antiques.



Hâtons-nous de citer, pour être à peu près complet dans cette revue de l'œuvre de Baudry : la *Vérité*, du Salon de 1883, d'une attitude si nerveuse, d'un coloris si rare; une petite *Ève*, selon la pièce de la *Légende des Siècles*, et conservée religieusement par des amis de Victor Hugo; une *Femme fellah*; la *Vierge*, *Jésus et saint Jean*; les trois compositions devenues populaires : le *Diplôme de l'Exposition de 1878*, et le recto et le verso du nouveau billet de

banque; enfin, une œuvre toute récente, l'*Enlèvement de Psyché*, plafond pour Chantilly, groupe aérien de trois personnages, liés en une arabesque ascendante : Mercure, au corps michelangesque, enlevant de ses bras vigoureux l'amante de Cupidon; Psyché, blonde comme les blés, mélancolique et tendre, un des types les plus délicieux de la beauté féminine; Zéphir, lumineux comme un rayon de soleil, souriant et triomphant, ouvrant les chemins des cieux; le tout d'une claire et délicate harmonie où les bleus chantent leur plus suave mélodie.

Et il nous reste tout juste assez de place pour dire ce par quoi nous

aurions peut-être dû commencer. Baudry est né, le 7 novembre 1828, à La Roche-sur-Yon, dans cette Vendée féconde en tempéraments énergiques et en opiniâtres volontés. Son père, robuste campagnard, ami de la vie en plein air et marcheur infatigable, communiqua de bonne heure à son fils, dans d'interminables courses à deux, l'amour de la nature directe ; le maître d'aujourd'hui parle toujours de cette initiation avec reconnaissance. D'autre part, le jeune Paul, excellent élève d'une simple école primaire, ne fut pas plus contrarié dès l'abord par notre incomplet fatras universitaire qu'il ne devait l'être plus tard par l'enseignement d'atelier. Cet atelier était celui de Drolling, chez qui Baudry arriva par un beau matin de 1844, ayant décidément montré plus de vocation pour la peinture que pour le violon ou pour l'école d'Angers, et emportant une pension de... quatre cents francs que le conseil municipal de sa ville natale lui avait votée sur les instances d'un peintre nommé Sartoris, lequel se trouva là pour avoir foi en son jeune élève et le sauver. Chez Drolling, Baudry apportait cette pureté d'œil et cette virginité d'impression absolues, avec un fond déjà réel d'éducation pittoresque immédiate qu'il devait conserver intactes et affiner toujours.

Si, après ces années d'atelier, il part à vingt et un ans, comme premier grand prix, pour Rome et l'Italie, et y passe cinq ans sous la direction de Schnetz, auquel il devait succéder vingt ans plus tard à l'Académie des Beaux-Arts, ses envois de la terre classique du beau sont toujours plus impatiemment inspirés qu'imités des maîtres qui sollicitaient ses jeunes enthousiasmes ; témoin, cette *Fortune et l'Enfant*, au Luxembourg, si vénitienne et si française à la fois, et à propos de laquelle l'écho du mécontentement de l'Institut lui arriva là-bas. Et de ce séjour si fécond et si naturel pour lui, il revient plus sûr de son individualité et de son génie, débute au Salon de 1857 avec son petit *Saint Jean* à l'Impératrice, l'admirable portrait de Beulé et cette toujours incontestée *Léda*, à M. de Villeneuve, et commence cette carrière que nous venons de retracer et qui n'a pas dit encore son dernier mot.



Baudry a aujourd'hui cinquante-six ans. Il nous a toujours habitué à l'imprévu ; il estime qu'on ne doit point aborder le public sans lui soumettre du nouveau et du hardi, le succès dût-il se faire attendre. Ce que le public espère aujourd'hui, c'est, on le sait, la suite de compositions auxquelles il travaille sur Jeanne d'Arc, l'héroïne si humblement terrestre et si symbolique à la fois, qui a déjà tenté bien des pinceaux. Attendons-nous à un monument digne enfin de ce grand sujet français, en même temps qu'à une surprise de conception et de technique de la part de l'auteur des plafonds du foyer de l'Opéra, aujourd'hui à son apogée et placé, de l'aveu unanime, au premier rang des gloires contemporaines, à côté des maîtres immortels du xvi^e siècle, cet âge d'or de la peinture décorative.

CHARLES EPHRUSSI.





JEAN-JACQUES HENNER



Chaque siècle, avant de se noyer dans la somme des temps écoulés, semble, pour tromper l'oubli, tenir à marquer sa venue en laissant à l'histoire les noms de quelques rares élus. Et eux, ces assoiffés d'idéal, marqués au front par Kromos, l'unique Dieu, ils passent dans la vie, divinement consumés par un sang généreux qui charrie dans leurs veines des désirs surhumains. Henner est un de ces hommes, vrais rédempteurs de la race humaine, qui lèguent à la masse trop souvent ingrate leurs aspirations, leurs chefs-d'œuvre, et aussi un peu de la titanique insatiabilité de leur flamme intérieure. Henner est un maître incomparable; devant les toiles de ce profond poète de la chair, je me sens en face d'une des plus belles manifestations de l'intelligence humaine, et j'y demeure, timidement heureux, ému et tout

inondé de poésie. Henner peut, par-dessus les siècles, donner la main à Léonard, à Giorgione et au Corrège; il a en lui la généreuse sève de ces maîtres avec, en plus, cette grâce toute française dont Prud'hon a dit le dernier mot. — Henner, né en 1830, en Alsace, à Bernwiller, fut élevé au collège d'Altkirch; à douze ans il rêvait déjà d'être peintre. Ses parents, d'honnêtes et braves cultivateurs, encouragèrent son irrésistible vocation; merci à eux! A quinze ans, après avoir suivi le cours de dessin de M. Goutzwiller, il entra à Strasbourg dans l'atelier du peintre Gabriel Guérin. Trois ans plus tard, il vint à Paris, et nous le retrouvons chez Drolling; à la mort de son maître, et enfin médaillé aux Beaux-Arts, il



est admis gratuitement dans l'atelier Picot. Cinq ans se passent; Henner copie pour l'église d'Altkirch le superbe Christ de Prud'hon, et, en 1858, il obtient le prix de Rome pour son *Adam et Eve retrouvant le corps d'Abel*, toile qui est au musée des Beaux-Arts. Henner passe cinq ans en Italie; Schnetz était alors directeur de l'Ecole. Le musée de Colmar possède deux des toiles envoyées en France par Henner pendant son séjour à Rome: *Le Christ en prison* et *L'Enfant à l'orange*; une troisième est au Luxembourg: *La chaste Suzanne*. En 1864 Henner rentre en France; il a compris les grands maîtres, et, sans les imiter, il les continuera; lui aussi en sera un! En 1865 il expose une *Biblis* qui est aujourd'hui au musée de Colmar, et l'année suivante une *Etude de jeune fille* lui vaut une première médaille. Peu après il peint la *Femme au divan noir* (musée de Mulhouse), puis cette populaire figure l'*Alsace* qui fut la propriété de Gambetta, un patriote, comme Henner! — Citons encore une fort belle copie de la femme et des enfants d'Holbein, d'après ce maître de la sincérité précise. — Henner lutte donc pendant vingt ans, avec confiance et opiniâtreté, fort d'un courage patient, se sentant le feu sacré, lorsqu'en 1872 il expose l'*Idylle*, qui est au Luxembourg; c'était déjà un peintre de grand talent, c'est désormais un maître dont nous n'aurons plus qu'à compter les chefs-d'œuvre.

Depuis longtemps Henner habite place Pigalle. L'atelier est vaste et

tout bondé de choses d'art, vases, tapisseries, bronzes, mais pas de luxe affecté; les choses ici valent par elles-mêmes : c'est un buste superbe du maître par Paul Dubois, et, partout aux murailles, les esquisses des tableaux connus du peintre, autant de virginités de chefs-d'œuvre! — Henner peut paraître froid, il n'est que réservé.



Sa physionomie, paisiblement énergique, respire l'intelligence; l'œil est scrutateur et doux; le front est large et les cheveux grisonnants. La bouche a quelque chose de faunesque et semble toujours esquisser un énigmatique sourire fait de bonté et d'ironie. Il laisse causer et ne se livre qu'à bon

escient, non par prudence, mais par sagesse. Il va en reconnaissance jusqu'au fond de l'âme de son interlocuteur, et pour se sentir à l'aise sous le regard fouilleur et finement bienveillant de cet enthousiaste qui se contient, il faudrait n'être qu'un maître sot. Il reçoit dans son atelier, en veston de travail, et sa rosette d'officier de la Légion d'honneur fait très bon effet sur ce gros drap.

Henner est un cas d'atavisme. C'est un Grec modernisé par la Renaissance. Ce n'est pas un impassible, c'est un absorbé. Il vit dans un âge d'or dont des parcelles de lui doivent se souvenir. Il remonte, ce moderne, le cours des siècles, et cherche l'amour dans le repos harmonieux des choses et des êtres. Il s'isole dans un rêve de chair d'une chaude placidité. Croyant d'un autre



temps, il arrive, à force de perfectionner, d'idéaliser son œuvre, à nous faire concevoir la possibilité d'un sensualisme hors de nos sens. Devant ses toiles, l'âme se trouve bue délicieusement par des atmosphères de voluptés épurées, atmosphères qui semblent se dégager des carnations

féminines nées sous le pinceau du maître qui, lui, en sa constante recherche de la forme accomplie et désirable, garde la sérénité d'un divin adorateur. — Henner, cet enchanteur, fixe sur la toile la grâce fugace de la femme; il éternise en l'immortalisant la fugitive beauté du modèle. Il nous initie à l'éternelle et mystérieuse poésie de la chair chaste en sa nudité tran-



quille. Il habitue notre œil charmé au rythme sacré des lignes, au lyrisme de la beauté pure. Il nous convie aux enchantements de jouissances immatérielles et cependant dues à de la matière, mais à de la matière déifiée. Chez ce maître du nu tout est suave; les corps de ses divinités terrestres, de ses Nymphes, jouissent des belles libertés de l'ignorance, et peuvent avoir toutes les hardiesses du désir sans en connaître les hontes. Jamais une pensée érotique n'a détourné Henner de son but : la réhabilitation de la chair profanée; l'épanouissement de l'être, créature de la création, né des baisers féconds du Soleil et de la terre pâmée.

Notre musée du Luxembourg possède cinq toiles d'Henner. La première en date : *La chaste Suzanne* (Salon de 1865) est bien de Henner,

mais n'est pas encore *un* Henner; le peintre reste préoccupé de l'accessoire de l'arrangement du sujet; choses dont il n'aura cure, tout à l'heure, quand il sera en pleine possession de son immense talent. Tout près de cette Suzanne, figure de grandeur naturelle, voyez cette autre toile, petite de dimensions, grande par l'effet : *Idylle* (Salon de 1872); un abîme sépare ces deux œuvres, sept ans aussi. Le peintre s'est affirmé; il a donné la vie, il s'est révélé le grand maître du nu, le véritable peintre de la chair dans l'air. Par une fin de journée, dans le calme de la nuit attendue, deux Nymphes

nues animent de leur fière beauté un paysage profondément mélancolique. L'une, assise, souffle dans la flûte antique; l'autre, debout, l'écoute, en déesse divinement belle; et la douce musique se perd dans le silence de cette nature recueillie. C'est d'une grande puissance de sentiment et de rendu.

— Voici encore *Le bon Samaritain* (Salon de 1874), un superbe morceau de nu d'un modelé remarquable. Les

tons sont contenus et la tonalité du tableau d'une lumière tranquille. — Dans le *Saint Jérôme*, au contraire (Salon de 1881), le maître a donné toute liberté à la lumière qui se joue en teintes d'une blancheur chaude sur les chairs ascétiques du saint. — *Naiade* (Salon de 1875) est la perle du Luxembourg. Qui ne l'a admirée, cette adorable petite naïade? Elle est, en son gracieux nonchaloir, étendue sur le dos, nue, sur l'herbe verte et devant un massif sombre, près d'une source d'un bleu pâle. Sa chevelure, ruisselante, fait tapis sous son corps délicat et tendrement éclairé; les bras, à demi allongés, contournent la tête et prolongent l'ondoyante ligne de cette imperfectible nudité. Les contours de cette

forme exquise se fondent, se meurent dans l'atmosphère amoureuse, et, à terre, sont liserés d'ombres d'un gris fin que semble bleuter discrètement la réflexion des vers herbeux sur la chair. Quelques tons seulement et l'œil est ravi! C'est une symphonie peinte, cette petite naïade..., peinte dans une pâte aussi fluide qu'enveloppante, dans une pâte pleine de morbidesse et de distinction. C'est qu'Henner, dont le cerveau est sans cesse surchauffé par de belles hantises de lumière et de vie, Henner est tourmenté



du désir de fixer ses songes ; et pour ce, ayant l'accoutumance des accomplissements, il prend sa palette, et, sous les fervents attouchements de la couleur, il fait renaitre pour nous ses belles visions charnelles, les vivifie et nous les livre, mais palpitantes, en leur forme native. Il met, à peindre ses Nymphes, belles pousses terrestres, filles d'un Eden recréé, le même amour que Raphaël mettait à peindre ses douces vierges, prêtresses du dieu nouveau. — La peinture d'Henner est d'une prodigieuse puissance de péné-



tration ; elle ennuage le cerveau, l'emparadise, grise les sens affinés par elle, les envahit et les tient longuement sous le charme d'un inconnu troublant. Ce maître sait tirer de la forme animée tout ce que le plus exigeant des rêves panthéistes peut lui demander, et chaque évocation féminine devient sous son pinceau un idéal vécu. Certains peignent le nu en corrects prosateurs ; pour Henner, c'est le grand, l'inépuisable poème, et ses nudités m'apparaissent comme autant d'Eves immuables ressuscitées avec de la couleur. Ce mot de nudité, du reste, qui suppose une possibilité de vêtements, est presque inapplicable aux figures d'Henner. Dans le recueillement des solitudes, ses femmes sont des réalités virtuelles ; peu ou pas d'action, pas de raison d'exister ; elles

sont parce qu'elles sont ! Il y a la Nature, et elles en sont les bêtes..., les bêtes divines ! Elles sont filles d'une Kybèle Androgyne amoureuse d'elle-même : autant d'incarnations inconscientes de l'antique Mâyâ, mère de tout. Superbes plantes écloses, à la sève de sang, elles naissent près des fontaines ; flore de chair de la terre toujours en enfantement, forme dernière de la nature éternellement en gestation, elles sont, ces Apparitions, le résultat de l'immense besoin de vivre et d'aimer qui monte sans cesse des profondeurs du Chaos : c'est la vie en soi, passive et belle ; c'est une sorte de Nirvâna de l'être qui éveille en nous je ne sais quel capiteux désir d'assimilation, de mélément au Beau abstrait, et donne la nostalgie

du néant divin ! — Henner : c'est le songeur étonné que le réveil tarde tant à le ramener au milieu des siens, en la patrie des dieux ; car cette impressionniste du rêve est essentiellement païen. Une ascendance orphique se



sent en lui. Son pinceau glorifie le mariage mystique des êtres et des choses. Les corps, émanations des eaux, des bois ombreux, des soirs troublants, en sont inséparables et en sont aimés. C'est l'ivresse de la vie communicative. Sous des ciels intenses, les atmosphères chaudes dessinent, en les caressant, les naïades aux blancheurs argentines ; et, des chairs, il semble que de sensuelles vapeurs se

dégagent en traversant les épidermes, heureuses de retourner se confondre en la moiteur de l'air ambiant. — L'harmonie est complète, toujours, et les carnations s'unissent aux masses sombres des verts éteints comme aux bleus des eaux dormantes. Henner joue avec la lumière, il en est maître ; non d'une lumière éclatante, mais de celle qui s'épand, pénètre, se mêle à la vie. Tantôt il en illumine quelques parties d'un corps, en tache un paysage et en obtient de surprenants effets d'oppositions ; tantôt il la fail, presque ombreuse, pomper une lumière sœur et plus blanche qui s'évapore des chairs comme en un frisson chaud. Chez ce grand coloriste l'exaltation de la couleur reste contenue, presque subjective, elle est dans l'intensité de l'effet senti et exprimé ; ce Voyant peint pour lui. Il adore l'éclat des belles chevelures rougeoyantes sur la blancheur des chairs nacrées ; il a des éblouissements apaisés, des souplesses félines, des suavités charnelles capables d'ameuter l'Olympe ; il a de doux contrastes et de mélodieuses violences. Rien de bruyant dans sa peinture ; Henner garde la sévère mélancolie du calme sacré ; il entend la grande voix mystérieuse du silence... le chant intérieur des choses. Eleulis n'eût pas eu de secrets pour lui !



Comme portraitiste, Henner est bien encore le maître insurpassable; mais dans la figure de femme, il devient merveilleux. Son pinceau a des câlineries d'amant, et, sous les apparences de simplicité, trahit des déli-

catesses de raffiné. Des finesses inouïes de modelés, de tons, d'ombres tièdes et de valeurs, donnent à ce point l'illusion de la vie, qu'on perçoit la vaporeuse respiration des tissus. Dans les yeux, Henner concentre tout le poème intime du modèle, et, discret, ne nous en livre que le charme fait d'inconnu. Pour peindre de tels portraits, il faut que le maître vive un peu la vie de son modèle, qu'il s'en pénètre, qu'il lui vole de son moi et se l'assimile. Ils sont privilégiés ceux qu'Henner a ainsi regardés; l'essence même de leur intelligence est à jamais fixée, et les multiples expressions de leur visage se trouvent.



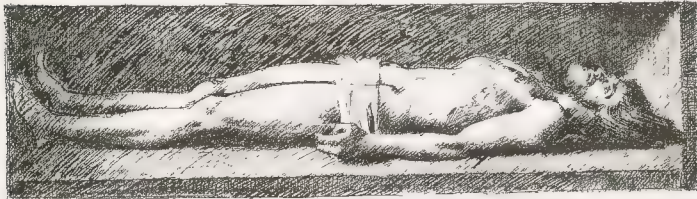


H. HENDEL



sur la toile, condensées en une seule qui, par le fait du génie de l'artiste, les exprime toutes. Il faut citer le superbe portrait du maître par lui-même, peint pour la galerie des Uffizzi à Florence; celui du général Chanzy; celui de l'éditeur Charpentier; le *Saint Jean-Baptiste* du Salon de 1877, un crâne morceau qui n'était que l'étrange portrait d'un amateur bien connu; l'inoubliable portrait de *La Femme au parapluie* (Salon de 1874); celui de la comtesse d'Eu, de madame Karakéhia; la mâle figure du frère d'Henner, brossée à Bernwiller en quelques heures; la délicieuse Lauretta, fille d'Hector Leroux, le peintre des vestales, un bijou ce portrait! et tant d'autres, sans oublier celui du plus penseur et du plus subtil des poètes: Sully-Prudhomme.

Revenons aux travaux du maître. Maintes fois Henner a peint du nu



chrétien ou baptisé tel, mais toujours il est resté païen de conviction et de facture. Magdeleines ou Christs aux chairs savoureuses ne sont pour lui que des variations de son thème inépuisable: le Beau parfait. Comme ses pairs d'Italie, au vieux sang hellénique, il reste divin et non chrétien. Quoique souvent sa peinture ne couvre pas entièrement le trait primitif du dessin, Henner n'a pas la barbarie d'emprisonner ses corps dans des lignes infranchissables; il les laisse, où il faut, entrer en intime communion avec les fonds: tantôt fuyant en eux, tantôt subissant leur envahissante étreinte. Toujours, dans la perfection de l'image on sent le prolongement de la pensée; et le maître, ne voulant pas que notre attention se divise, totalise largement l'effet. Qui, après les avoir vues, ne fût-ce qu'une fois, peut oublier des toiles comme l'*Églogue*, *La Fontaine*, *La Source*, *Magdeleine*, *Le Soir*, *Bara*, *La femme qui lit*? — *La Fontaine* fut exposée en 1881: Une jeune nymphe, la jambe droite appuyée sur la pierre élevée d'une fontaine, s'y mire coquettement, et la main gauche ramenée sur la poitrine, fait saillir avec grâce un sein virginal dans l'encadrement douillet du bras ployé. C'est exquis. — *La Source* (Salon de 1882) est

une ravissante naïade éclairant de sa frissonnante nudité un encaissement de paysage dont nul ne viendra troubler la paix. — L'*Églogue* de 1879 ne fut qu'une magnifique répétition de l'*Idylle* du Luxembourg, mais avec des tons de paysage plus vigoureux et des chairs d'un éclat plus pénétrant. L'*Idylle* et l'*Églogue*, deux toiles sœurs, resteront deux chefs-d'œuvre d'une note différente. — Le *Bara* (Salon de 1882) fut et restera un morceau de maître. L'héroïque enfant est mort, étendu à terre, et nu. La tête est renversée, et quelques taches de sang rougissent les cheveux épars. Le jeune héros n'aura été frappé qu'à la tête, car le peintre n'aurait pas souffert qu'une laide blessure abîmât ce beau corps. La lumière, tamisée, précise en de miraculeuses douceurs les valeurs d'une chair encore presque animée, et que caressent



des gris d'une finesse et d'une saveur incomparables. — *La femme qui lit*, du Salon dernier, est encore dans toutes les mémoires. Nue, couchée sur le flanc droit et la tête à demi haute appuyée en sa main, elle lit. Elle lit sans que le plus léger voile nous dérobe une parcelle de son corps admirablement tentateur. Le tableau s'éclaire de face, et jamais, peut-être, Henner n'a su donner à la chair féminine plus de douceur et de diaphanéité; jamais il ne l'enveloppa d'un si voluptueux poudroiement de lumière échauffée! — Au Triennal de la même année 1883, Henner nous donna sous le titre de *La Religieuse en prière*, la figure complétée qu'il avait exposée au Salon de mai; toile splendide, cette fois, et dont notre érudit compère Paul Mantz a dit: « L'édition princeps ne nous montrait qu'une tête délicate et charmante; la religieuse est aujourd'hui en pied et, en grandissant, elle est devenue plus séduisante encore. C'est une combinaison de noir et de blanc. Mais ici le vocabulaire se déclare vaincu, car il ne contient aucun mot qui puisse dire à quelle famille

appartiennent et le blanc du bandeau posé sur le front, et les blancheurs, très différentes, du jeune visage, et les noirs profonds, variés, assouplis de la robe dont la religieuse est vêtue. Pour les délicats, cette peinture a la séduction définitive. »

Une des plus belles toiles d'Henner : l'*Andromède*, n'a été également connue qu'au Triennal de 1883; elle date de 1880 et n'avait pas été exposée.

Elle appartient à M. Raffalowich. C'est peut-être l'œuvre la plus poussée, la plus intense du maître; un de ces tableaux que l'on suit, qui ont leur histoire. Ici, Henner a affirmé sans brutalité la puissance parfois tragique des contrastes de la couleur. La fille de Céphée, belle entre les plus belles, nue et debout, est attachée au rocher, que bat la mer sinistre, par des bracelets de fer rivés à la chair délicate des poignets. Ni le monstre ni le libérateur ne sont vus. et le drame antique n'en reste que plus poignant. Comme tout est su, tout est pressenti. Andromède, la tête rejetée en arrière, laisse tomber presque à ses pieds une massive chevelure d'or roux que l'air marin écarte en la fouettant; et cette lourde toison de déesse, inhabile à cacher la beauté de la sacrifiée, s'enlève hardiment sur les deux bleus volontaires et presque ennemis de la mer et du ciel. Le



corps, ainsi arqué, déploie du col aux talons une onduleuse ligne de chair belle à désespérer les peintres! C'est l'heure inquiétante où le jour s'enfuit devant les frayeurs de la nuit; et la voici, Andromède, exposée aux fureurs du monstre! Vue de côté et de dos, elle reçoit la lumière d'en haut, d'où le libérateur va venir; et tout un côté du corps est tenu dans des tons de chair ombreuse qui font valoir la tiède clarté des lignes de face. Le paysage est terrifiant. L'étroitesse calculée de la toile, 2 mètres sur 1 m. 10, en rend l'effet doublement saisissant; elle en ramasse l'épouvante et précipite l'intérêt sur l'héroïne. Cet enserrement ajoute au grandiose. La mer, aux

colorations sourdes, méchantes, envahit de son ombre montante le bleu clément d'un ciel qui va s'éteindre. Seule, et au milieu de cette horreur, la chair idéale et vive d'Andromède emplît l'étendue de son sublime rayonnement. Les expressions font défaut pour exprimer ce que l'on ressent devant une telle œuvre ! — Le plus grand tableau d'Henner date de 1877 et figura à l'Exposition universelle de 1878 : *Les Baigneuses*. Il appartient au beau-père de l'éminent architecte Paul Sédille, M. Soyez, dont il couvre tout un côté de la salle à manger. Dans un vaste paysage arcadien aux colorations crépusculaires, où rôdent des arômes, et dont l'atmosphère est pleine d'apaisement, six femmes nues, six Nymphes aux carnations lumineuses, jouissent en paix de l'ineffable bonheur de laisser vivre. A droite, un groupe de quatre femmes s'enlève en belles taches blanches sur les verts sombres d'épaisses masses feuillues; puis le paysage s'éloigne, et la lumière calmée d'une fin de journée qui se meurt vient, du fond, envelopper de ses caresses ambiantes les corps de deux naïades. Une est au repos, près d'une source claire; sa compagne, debout, et à demi dans cette



eau bleuie par le bleu du ciel assombri, elle en émerge superbement ainsi qu'une Vénus naissante. Elle laisse onder sur ses reins assouplis une longue crinière fauve aux reflets d'ambre chaud, et semble, avec délices, offrir sa gorge divine à d'invisibles touchers. Devant cette œuvre si pudiquement païenne, si chaste et si grecque, on songe à ces beaux vers du grand poète Leconte de Lisle aux Eolides :

Ah ! combien vous avez baisé
De bras, d'épaules adorées,
Au bord des fontaines sacrées,
Sur la colline au flanc boisé !...

C'est qu'en effet, dans ce calme absorbant, il les a devinées Henner, ces Eolides; il les a senties ces fraîches messagères, ces brises flottantes, ces filles d'Eole, amantes de la paix; et elles passent, doucement, frôlant les épi-

dermes troublés par des frissons inconnus ! — Les *Baigneuses* et l'*Andromède* sont les deux œuvres capitales du maître ; où seront-elles dans cent ans ? En attendant, M. Soyez et M. Raffalowich sont des heureux.

Henner expose au Salon de cette année un *Christ mort* qui est un nouveau



chef-d'œuvre, et une *Nymphe qui pleure* qui est la plus séduisante des choses.

— Avant de clore cette trop courte étude sur un maître dont on parlerait un volume durant sans épuiser la matière, il faut toucher un mot de la parenté qu'on lui veut souvent trouver avec le Corrège. Certes, il a dû bien des fois regarder le *Mariage mystique de Sainte Catherine*, mais peut-être encore plus le *Concert* de Giorgione. C'est entre ces deux chefs-d'œuvre de notre Louvre que je voudrais voir une toile d'Henner telle que l'*Andromède* ; elle présiderait aux accordailles des suaves colorations du Corrège avec les tons ardents et chauds du mâle Giorgione ; et lui, Henner, le moderne fils des anciens, s'étant assimilé la poésie des deux maîtres, il dirait le dernier mot du glorieux poème de la chair. — Henner n'a plus rien à apprendre, ni des multiples ressources du clair-obscur, ni des virtuosités de la couleur dont il fait chanter la gamme docile en dilette ému. Sa peinture est un peu sœur de la musique : elle a une âme. Elle est une musique muette ouïe par les yeux. Jamais l'individualisme en art ne fut poussé plus loin, le moi plus affirmé, et ce que ce maître reste avant tout, c'est hennérien.



Henner est robuste de corps, de cœur et d'esprit. Jamais il n'aura fait une seule concession au goût fragile d'un public sans convictions artistiques.

L'Art sera resté pour lui un sacerdoce; aussi sa solide gloire aura-t-elle été toujours grandissant jour à jour, par la force même d'un génie qui s'impose. Henner est plein de vie; pendant trente ans encore il peut nous peindre des chefs-d'œuvre, tenter l'irréalisable, tromper l'heure fugitive en immortalisant le rêve, vivre dans un Olympe terrestre où la réalité s'idéalise, regarder la nature en la purifiant, incarner le songe dans la chair et poursuivre son but suprême: le Beau absolu. Et quand, un jour, le pinceau lui échappera des mains, le maître ne nous quittera pas tout entier: des effluves de lui demeureront éparses dans son œuvre... et sa grande âme d'artiste et de poète s'en retournera librement errer sous les portiques en ruines, dans les forêts sacrées, là-bas, au pays de Phidias et d'Apelle, sur les rivages d'où nous viennent toute lumière et toute poésie, vers les beaux horizons où le soleil se lève!

HIPPOLYTE DEVILLERS





HUBERT HERKOMER



Voici, sans contredit, l'un des artistes qui représentent avec le plus de vigueur et de charme à la fois, en Angleterre, l'école moderniste, composée, comme on sait, de plusieurs peintres remarquables, dont les œuvres, dites réalistes, ne contiennent rien des exagérations de l'école française correspondante. On peut malheureusement dire de nos réalistes ce que Horace disait de son potier: *Currit rota, urceus exit!* — Il rêve des amphores et produit des cruches!.. Rien de pareil outre-Manche. Là-bas, actuellement, quelle admirable pléiade d'artistes de genres divers, les John Everett Millais, les Prinsep, les Watts, les Leighton, les Jones E. Burne, les Alma Tadéma, les Herkomer.... On ne peut pas qualifier ces maîtres ès arts de *maîtres inertes*, selon l'expression

de notre vieux Rabelais, tandis qu'en France!... Je n'en dirai pas plus, j'aime mieux être accusé de chauvinisme et pratiquer sur ce, le « *silence de taupes* » que recommandait Bacon.

Hubert Herkomer est né à Waal, en Bavière, le 26 mai 1849. Il n'avait donc que vingt-six ans lorsqu'il exposa *The last Muster*, cette œuvre qui lui valut l'une des deux grandes médailles accordées à l'Angleterre à l'Exposition universelle de Paris en 1878.

Son père était sculpteur sur bois et sa mère professeur de musique.

M. Herkomer père, quelque temps après la naissance de son fils, se trouva las de la vie monotone et plate de cette bourgade bavaroise qu'il habitait. Il ne voyait là, pour lui ni pour les siens, aucun avenir. Il rêvait voyages lointains, mouvement, aventures. Il hésita longtemps : il était si tranquille, après tout, dans sa modeste maison. Pourtant, en 1851, il s'embarqua pour l'Amérique avec sa famille.

Mais le climat de l'Ohio ne convenait pas à M^{me} Herkomer ; elle en souffrit ainsi que son fils. Aussi, en 1857, M. Herkomer se décida à revenir en Europe. Il s'installa, alors, en Angleterre, à Southampton.

Hubert avait huit ans... C'était un enfant chétif et mélancolique. Trop faible pour suivre les cours d'une école, comme les garçons de son âge, il demeurait durant des journées entières dans l'atelier de son père, à dessiner.

Sa nature douce, tranquille, contemplative, se plaisait dans ce labeur qui eût répugné à de plus turbulents.

Tout artiste-né, comme Herkomer, est en même temps observateur et rêveur — celui-ci complète le labeur de celui-là et lui donne une forme. Il voit et sent où d'autres passent indifférents, sans comprendre. Même dès l'enfance, il regarde, curieux, charmé, la nuée qui passe, et il lui parle. Tout l'impres-



sionne vivement, la couleur, les contours, les figures, les traits. Il vibre en écoutant les hullements ou les murmures du vent, les plaintes de la nuit, les trilles des oiseaux. Son imagination, de bonne heure hallucinée, peuple l'ombre de monstres hideux à la fois et superbes, chimériques et redoutables. Les mots le frappent par les idées qu'ils cachent et dont il cherche le sens... Mais c'est pis cent fois encore lorsqu'il vit solitaire, le jour, tantôt errant dans la campagne, fasciné, tantôt enfermé dans un atelier plein de statues, qui, pour lui, s'animent parfois — et le soir, bercé par la musique qui le charme, l'étreint, l'enveloppe et augmente son jeune délire!... C'est ainsi que vécut, pendant deux années, Hubert Herkomer au milieu des siens.



L'enfant suivit pourtant les cours de l'école de dessin de Southampton. Il y travailla très fructueusement. C'est là qu'il commença son apprentissage « mécanique » de dessinateur. Ce qui constitue la grande valeur d'Herkomer, c'est que merveilleusement doué, d'une part, au point de vue artistique, il a acquis par de fortes études techniques, si l'on peut ainsi

dire, une excessive habileté de main, une science prodigieuse du *métier*.

Cependant, M. Herkomer père avait la nostalgie de son pays. Il voulut le revoir. Après avoir obtenu pour son fils des lettres de naturalisation anglaise, il retourna en Bavière.

Hubert continua, dès lors, ses études à Munich sous la direction du professeur Echter.

Pendant six mois, celui-ci essaya d'inculquer à son élève les principes de l'art académique. Entreprise inutile! L'enfant se montrait réfractaire à tout ce qui n'était pas moderne. Au contraire, dégagé, sans tutelle à système, libre de se laisser aller à son gré, comme il copiait avec amour et partout la nature! Dans la campagne le moindre type de paysan, de berger, de laboureur, l'enthousiasmait; mais il restait froid, impassible, presque

dédaigneux, dès qu'il s'agissait de représenter Antigone conduisant son père aveugle.

Le professeur Echter abandonna cet élève qu'il avait reconnu pourtant bien doué, et dont l'incapacité était, pour lui, inexplicable.



D'ailleurs, l'adolescent dut revenir, vers cette époque, à Southampton, sous peine de perdre sa qualité de citoyen anglais. En ce temps-là, en effet, les passeports délivrés en Angleterre n'étaient valables que pour six mois, au bout desquels, pour demeurer à l'étranger, il fallait les renouveler. C'était en 1865.

C'est l'année suivante que Hubert Herkomer commença à se rendre compte efficacement des aspirations vagues vers lesquelles il s'était senti attiré jusque-là. Il était entré à l'école de South-Kensington... Moment décisif!...

Jusque-là, rêveur et observateur infatigable, il avait subi la monotonie de la solitude, bonne seulement à l'heure ou l'on « œuvre » et à la condition qu'on ne s'y confine pas... Il put enfin comparer... Pouvoir comparer est indispensable en art, à quoi le « *væ soli* » est surtout applicable... Par la comparaison intelligente on se réforme, on étudie, on acquiert. Par elle on critique son jugement sur les idées et sur les choses. C'est surtout à cause de ce besoin de comparer, si nécessaire, que le séjour continu en province, est quasi impossible pour les artistes.

À South-Kensington, Herkomer subit, comme tous ses camarades de la jeune école, l'influence énorme de Frédéric Walker, l'un des illustrateurs les plus remarquables de l'Angleterre.

Frédéric Walker, dont le talent procède directement de la manière de sir John Gilbert, avait compris quelles ressources le moderne offre à l'art. Il osa l'exploiter. Le succès lui vint aussitôt, prodigieux. Il est juste de constater que ses œuvres sont intéressantes, d'abord par leur extrême simplicité. De plus, aucune n'est une copie exacte et servile de la nature. Elles

contiennent toutes une *idée*... Je ne dis pas un *sujet*, le sujet importe peu, certes ! mais une *idée*, ce qui est bien différent... L'œuvre la meilleure comme facture est incomplète lorsqu'elle n'exprime rien.

Le jeune artiste donna à cette époque, et pendant dix-huit mois environ, des caricatures à M. Daziel, pour son journal hebdomadaire : *Le Censeur*.

Puis, avec son ami Herbert Johnson, il prit un atelier à Londres, Smith street Chelsea.

La location de cet atelier coûtait huit shillings six pence par semaine, environ dix francs !... Que de difficultés pour payer ce local !... Les deux artistes, en unissant leurs efforts, ne gagnaient pas toujours, dans leur semaine, cette somme exorbitante : huit shillings six pence !...

C'est pourtant là que Herkomer commença sa fameuse toile *The last Muster* qui, dans son cadre, n'avait, en hauteur, qu'un pied de moins que l'atelier.

Peu de temps après, il collabora au journal *The Graphic*, où il travailla pen-



dant plusieurs années, concurremment avec E.-J. Gregory, Charles Green, Luke Fildes, Small, etc. — Ce travail d'illustrateur lui fut particulièrement utile, après les études de son adolescence.

Le jeune homme, après avoir contemplé longtemps, ébloui, les vastes horizons, les montagnes ensoleillées, et étudié les mœurs tranquilles des paysans, s'enfièvre soudain, dans Londres, des motifs puissants qu'il trouvait à chaque pas.



Sollicité par tout ce qu'il voyait, prodigieusement intéressé par les types curieux qu'il regardait défilér; sentant gronder le « *struggle for life* », il allait par la ville, le crayon aux doigts, fureteur, enthousiasmé, désespérant de pouvoir noter tout ce qui l'amusa. Cette vie grouillante de la grande ville, ici richissime, là loqueteuse, contraste extrapittoresque! — ce mélange extraordinaire de confortable et de misère, de vertus et de vices; cette dépense excessive de labeurs, d'une part, et, d'autre part, cet abrutissement de l'homme dans la fainéantise et par l'alcoolisme... Quelle mine inépuisable pour un artiste!

Il eût voulu voir alors, près de lui, le professeur Echter de Munich! Comme il l'eût conduit à travers la Cité pour lui montrer les mendiants sordides, les négociants pressés, les dineurs des bars et des « *grill rooms* », les matelots de la Tamise. Comme il lui eût expliqué combien était poignante l'histoire de cette petite bouquetière, si pâle et si jolie avec ses cheveux blonds bouclés et ses yeux bleus comme des pervenches; de cette femme en haillons, dont l'enfant tétait un sein vide; de ce drôle à face patibulaire, le jour, flâneur comme un *lazzarone*, la nuit, escarpe, grinche et chourineur. Et enfin, devant ce faux aveugle par « *accident* » dont le masque, pour d'autres apitoyant, mais empreint de « *nargue* » pour un œil d'artiste, comme il eût demandé, sarcastique, au vieux professeur bavarois, lequel était le plus intéressant à dessiner — celui-ci, pris sur le vif, avec sa drôlerie si franchement cocasse, son allure bien moderne,

son type plein d'humour canaille — ou bien Œdipe aveugle vrai, incestueux et ex-roi, remorqué par sa fille Antigone dévouée comme un caniche !

Herkomer exposa vers cette époque un grand nombre de dessins et aquarelles, à la « *Gallery of the Institut* », notamment, une première étude du tableau qu'il peignit plus tard, *Der Bitang*.

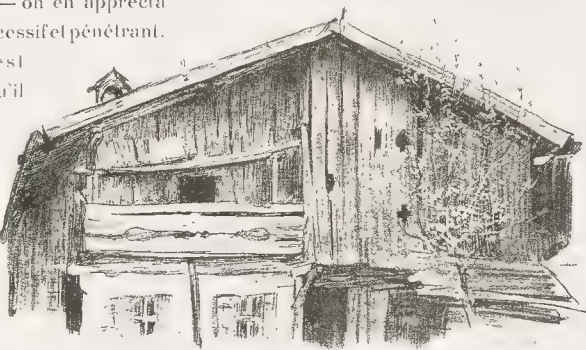
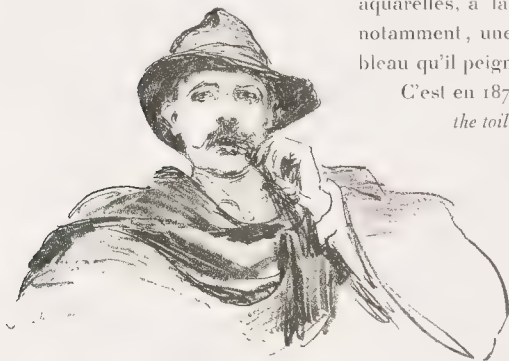
C'est en 1872 que parut sa toile *After the toil of the day* (après le labeur du jour); cette œuvre, d'ailleurs intéressante, fut critiquée assez vivement.

On reprocha à l'artiste d'avoir perdu le sens de la couleur en s'attardant trop dans

l'illustration. De même, on constata, malignement, que l'influence de Walker y était marquée trop sensiblement. Pourtant — et il est juste de le reconnaître — on en apprécia le charme excessif et pénétrant.

Ce n'est qu'en 1875 qu'il reparut devant le public, mais cette fois avec *The last Muster* (la dernière Réunion) dont le succès fut considérable.

Cette œuvre est fort connue. Tout le monde en a vu des reproductions dans les feuilles illustrées... L'artiste, en assistant un jour à l'office dans la chapelle des pensionnaires de Chelsea — les Invalides anglais — avait



été témoin d'un fait dont il fut vivement impressionné : l'un des vieux soldats s'était endormi dans son rang, pendant le service divin. Son voisin s'aperçut de cet oubli des convenances, en un tel lieu. Alors, amicalement, bonhomme, il toucha légèrement la main de son camarade, pour le réveiller... Herkomer prit, de cette scène, qu'il avait assurément seul

remarquée, un croquis, dont il fit un dessin. Et comme il le montrait à ses amis : « Mais on dirait qu'il est mort ! » s'écrièrent-ils unanimement en voyant le pensionnaire endormi, immobile, dans une attitude quasi rigide... Ce trait tout aussitôt éclaira l'artiste qui, pour son tableau, résolut de faire, non plus une simple étude de mœurs, mais une scène

extrêmement dramatique dans sa simplicité naïve. La scène à faire de Sarcey ! L'idée dont j'ai parlé plus haut... On sait comme il a réussi !

Cette œuvre, bien peinte, admirablement dessinée, charme, émeut, fait rêver ! Les types sont splendides. Chaque tête est un portrait. L'agencement général est savant. La composition,







très simple pourtant, produit un grand effet. Le spectateur embrasse, d'un coup d'œil, tout l'ensemble de la toile, tant les groupes sont bien posés, et c'est merveille ensuite, pour le curieux des choses d'art, que d'examiner chaque détail.

Le tableau *Après le labeur du jour*, exposé en 1872, avait été inspiré à Herkomer pendant son séjour en Bavière ; de même, celui qu'il exposa en 1876, *At the death's Door* (A la porte de la Mort). Les Anglais ne le comprirent pas. Ils n'y retrouvèrent pas leur ciel, leur atmosphère, leurs types. Pourtant, cette œuvre est fort intéressante. Des paysans, agenouillés à la porte d'une chaumière, où se meurt un de leurs proches, attendent le prêtre, qui, là-bas, précédé d'un enfant de chœur, gravit la côte, apportant le vialique. Au fond, à l'horizon, la clarté tombe et s'éteint par degrés, après le coucher du soleil... Cette étude est d'une sincérité remarquable. Là, encore, chaque tête est superbement fouillée. Les physiologies sont désolées. L'affliction qui y est peinte a été étudiée avec un art infini par un observateur sensible. Et les effets sont obtenus par des moyens d'une naïveté qui rappelle les œuvres des Primitifs. Quant au paysage, il est magnifique. On y sent le grand apaisement du soir dans la campagne, lasse de son labeur excessif. C'est l'instant le plus doux d'une belle journée d'été, et cette douceur impressionnante forme le contraste le plus émouvant avec la désolation vraie des paysans qui prient, au seuil de la maison de l'agonisant.



Les compatriotes d'Herkomer comprirent moins encore le tableau qu'il exposa l'année suivante, *Der Bittang*, dont le sujet est emprunté à une coutume bavaroise, qui correspond à peu près à nos Rogations. Des paysans passent dans une vallée dont le ciel est chargé de gros nuages qui semblent les narguer, et qu'ils regardent avec anxiété, en priant Dieu, avec ferveur, de protéger leurs récoltes. Le public anglais ne s'intéressa pas à cette œuvre. Il ne connaissait pas la coutume étrangère constituant le sujet de cette composition. *Der Bittang* ne fut pas apprécié, et, pourtant, jamais l'artiste n'avait encore montré la nature avec tant de précision, de puissance et de vérité.



On s'intéressa davantage à *Eventide* (la veillée) que Herkomer exposa en 1878. Cette fois, le sujet était bien anglais. La scène se passe dans un *Workhouse*, après le repas du soir. Des vieilles femmes s'occupent à de menus ouvrages de couture. J'estime que cette œuvre est l'une des plus complètement remarquables du peintre. Par certains détails elle est même supérieure à *The last Muster*. Cependant l'ensemble en est moins harmonieux, ou plutôt moins condensé. On la trouva moins brillante, moins dramatique, bien que l'émotion qui s'en dégage, soit, peut-être, plus

poignante, plus réelle, moins théâtrale dans le sens de la mise en scène à effet. Le premier groupe des vieilles femmes est absolument admirable. On ne peut rien imaginer de plus humain, de plus finement observé, de



plus réel que ces types féminins. L'artiste qui a produit cela est un maître de première force. Il faut examiner attentivement chaque morceau qui constitue une étude d'une rare puissance. Les reproductions qu'on en a faites, en gravure, n'en peuvent donner malheureusement qu'une idée médiocre...

Avant d'aller plus loin, il importe d'indiquer, brièvement, tout un côté spécial de la nature de Herkomer.

Il ne se préoccupe pas seulement de l'art proprement dit, il cherche, avec toute la fièvre du savant et de l'inventeur, à améliorer les procédés connus, pour arriver à des effets plus sûrs et plus considérables. En un mot, comme il lui semble que les outils dont il dispose ne *rendent* pas suffisamment, il s'ingénie sans cesse à les perfectionner. Cette préoccupation constante d'un peintre de race dénote son culte profond pour l'art.

C'est ainsi qu'il a découvert un procédé nouveau, grâce auquel il est parvenu à obtenir, dans l'aquarelle, des demi-teintes aussi fortes que dans la peinture à l'huile. Il a expérimenté d'abord, victorieusement, ce procédé, dans les portraits qu'il fit de Richard Wagner, de Tennyson et de Ruskin.

En 1879, Herkomer envoya à la Grosvenor Gallery, *Light, Life and Melody* (Lumière, Vie et Mélodie), scène encore empruntée à la vie bavauroise. Un groupe de laboureurs, réunis dans un estaminet, fument et écoutent un musicien qui pince de la cythare. Au fond, dans un paysage très clair, des paysans jouent aux boules. Cette œuvre a un grand caractère. Elle est vigoureuse et d'un réalisme exquis.

Dans le *God'schne* qu'il exposa en 1880 à l'Academy, Herkomer a fait son premier essai comme paysagiste. Il y a réussi en maître. L'œuvre est excessivement expressive. L'artiste s'y est littéralement joué des difficultés, comme on dit. Sa longue et sérieuse étude de la nature y est marquée d'irréfutable manière.



En 1881, il a abordé encore un autre genre dans *The Gloom of Idwal*, scène romantique des Galles du Nord, qu'il envoya à la Grosvenor Gallery. Cette œuvre est remarquable par la conscience scrupuleuse avec laquelle elle a



été brossée, même dans les plus menus détails ; par l'habileté du peintre à reproduire la nature, et, surtout, parce qu'elle démontre la vivacité d'impression de l'artiste. Herkomer a publié dans une revue un récit fort amusant de ses travaux dans les Galles pendant qu'il peignait ce tableau. Il lui était impossible, cela va sans dire, d'emporter sur la montagne, où il cherchait ses motifs, sa toile, mesurant douze pieds. Il dut donc réunir, d'abord, une multitude de petites esquisses préliminaires, qu'il reproduisit ensuite, en les surajoutant l'une après l'autre sur sa toile.

De là, le fini des moindres détails.

Depuis cette époque, Herkomer n'a rien exposé de saillant.

Est-ce donc découragement ou lassitude, comme le prétendent ses rivaux ? Point !

Il s'est retiré à Bushy, à trente kilomètres environ de Londres, dans une maison qu'il a fait bâtir. Là, il a réuni une trentaine de jeunes gens, ses élèves, auxquels il inculque ses principes artistiques.

Il cherche, il travaille, il améliore, il rêve, même jusqu'à l'hallucination, prétend-on. Il voudrait voir le sentiment des choses d'art pénétrer jusque dans la masse, même la plus ignorante. Utopie généreuse !... Il est persuadé que la foule doit être impressionnée devant une œuvre sincère, autant qu'elle l'est devant la nature même. A ce sujet, il a fait des tentatives bizarres, dans le détail desquelles il n'est pas possible d'entrer en cette courte notice. Il faudrait, en effet, dix fois plus de place que celle dont je dispose, pour montrer sous ses multiples aspects le tempérament particulier, plein de puissance



et d'originalité, de cet homme, dont chaque pas a marqué, quelquefois même à son détriment, une étape nouvelle toujours fructueuse, même dans l'insuccès.

Les artistes, en général, obéissent souvent à une tendance bien humaine, qui, presque toujours, les amoindrit. Rencontrent-ils le succès, ils se cantonnent dans l'œuvre d'où ils ont tiré leur célébrité — en ce sens, qu'ils la reproduisent sans cesse, sous des aspects différents.

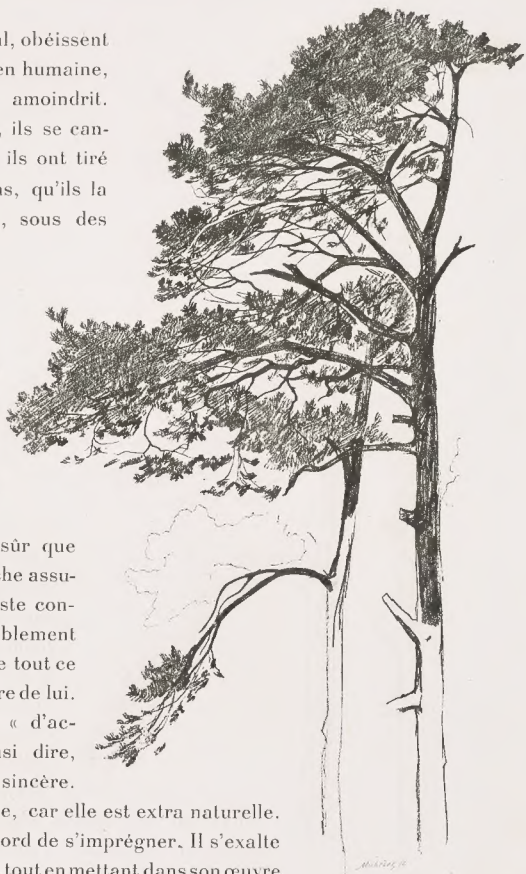
Après *The last Muster*, Herkomer au contraire — et c'est une preuve nouvelle de son grand souci artistique auquel il sacrifie le succès même — cherche le mieux et passe à un genre tout opposé. Ainsi fit-il après *Eventide*.

Aussi, on peut être sûr que son abstention actuelle cache assurément un effort. Cet artiste convaincu, laborieux, admirablement doué, n'a pas donné encore tout ce qu'on est en droit d'attendre de lui. Il y a toujours un moment « d'accalmie », si l'on peut ainsi dire, dans l'existence de l'artiste sincère.

La règle est invariable, car elle est extra naturelle.

L'artiste a besoin d'abord de s'imprégner. Il s'exalte avec les maîtres. Il les imite, tout en mettant dans son œuvre sa touche personnelle, typique, originale, qui éclate pour tout œil exercé.

Puis, il s'affranchit, il devient lui-même, pareil à un enfant qui marche tout à coup seul après s'être exercé longtemps en s'appuyant aux bras de sa mère et aux sièges de l'appartement.



Alors, arrivé à ce point, l'artiste se recueille : c'est l'accalmie!... Il s'isole, et, dans l'isolement, sa pensée s'affine. En son esprit, toutes les choses éparses se classent.

A partir de cette époque seulement, l'artiste est né — le grand artiste, s'entend, celui dont le tempérament est assez puissant pour imposer des idées à la foule. C'est du classement opéré pendant l'accalmie que sont issues toutes les œuvres géniales. Elles sont mises au jour plus ou moins tôt; mais leur racine, à coup sûr, est là.

Herkomer doit en être à cette période. Il est de ceux qu'on peut attendre avec patience.

Nous le verrons bientôt, sans doute, surgir avec une nouvelle expérience, intéressante assurément, venant d'un homme n'ayant pas d'autre préoccupation que l'art, pour lequel, inlassable, il cherche sans cesse, jamais satisfait, le « toujours meilleur ».

HENRI DEMESSE.





GETTY CENTER LIBRARY

3 3125 00834 4760

